

MÚSICA CHICHA: CAMBIOS DE LA CANCIÓN ANDINA QUECHUA EN EL PERÚ

Rodrigo Montoya

El objeto de esta ponencia es ofrecer una reflexión sobre el proceso de cambio de la música andina quechua del Perú en el período 1963–1992. La aparición de la música llamada “*chicha*”, definida por sus propios creadores como un “*wayno* moderno”, abre un capítulo importante en el proceso de cambio cultural en el Perú. ¿En qué consiste “lo moderno”? ¿Es lo mismo la “**modernización**”—propuesta como cambio oficial a lo largo del siglo XX—y la “**modernidad**” o se trata de conceptos sustancialmente diferentes? ¿Qué queda en el llamado “*wayno* moderno” de la matriz musical y poética de la cultura quechua? ¿Qué cambia? ¿Cuáles son los elementos nuevos que aparecen? ¿Pesa más lo viejo o lo nuevo?. Intentaré ofrecer en este texto algunos elementos de respuesta a estas preguntas.

El material empírico que sustenta mi argumentación se encuentra principalmente en dos trabajos: el libro “*Urqkunapa yawarnin—la sangre de los cerros*” que mis hermanos Luis y Edwin y yo, publicamos en 1987 y, el trabajo “La chicha peruana, música de los nuevos migrantes”, del sociólogo Wilfredo Hurtado (1992) de la Universidad Nacional del Centro (Huanayo)¹. En el primero se encuentran una repuesta a la pregunta sobre qué nos dicen los versos de las canciones quechuas sobre la cultura quechua, un estudio sobre las áreas musicales, los tipos de canciones e instrumentos de los quechuas, y una antología de 333 canciones en quechua, traducidas al castellano y acompañadas de 170 partituras. El segundo trae—por primera vez—un corpus sólido de información etnográfica sobre las canciones *chicha*. En otros textos (Montoya 1984; Montoya, R. *et al.* 1987) he adelantado algunas de las ideas expresadas en esta comunicación.

En una primera sección ofrezco una visión panorámica de la matriz andina de las canciones quechuas y una aproximación teórica al problema del cambio e intercambio cultural. En la segunda, trato de situar y señalar el contexto del que surge la música *chicha*. Finalmente, en la tercera, presento lo nuevo, lo que queda, y lo que se transforma de esa matriz andina.

I. La matriz andina quechua de la música, el canto y la danza

Los instrumentos musicales, las escenas de hombres y mujeres bailando y cantando que aparecen, sobre todo, en la cerámica de las culturas preincaicas son suficientes para afirmar que hay en el Perú una tradición musical y artística desde hace por lo menos cuatro mil años.

En 1532, año en el que se produjo la invasión europea, había entre los incas una diversidad musical muy grande. En cuatro siglos y medio lo grueso de esa diversidad se ha mantenido en—por lo menos—seis grandes rubros. El primero, y más extendido en todos los andes, es el **wayno** en sus diversas versiones: señorial, cholo, indio y con nombres diferentes: *wayno*, *chuscada*, *cholada*, *pampeña*, *wayñu*. El segundo es el complejo del **puqllay** llamado por los españoles carnaval que en su origen fue una fiesta de la reproducción del ganado (Lira 1953) y que tiene diversas variedades regionales: *puqllay*, carnaval, *wifala*, *wayllacha*, *pumpin*, *araskaska* y pasacalle. El tercero es el conjunto de **danzas y canciones de la producción** (en la agricultura: *harawi*, *wanka*, *waylarsh*, *yupay* y *yarqa aspiy*; en la crianza del ganado: santiago, toril, rodeo, herranza, *туру vilay*, y *wanka*). El cuarto, corresponde a las canciones del **ciclo vital** (matrimonio, *wasichakuy-safacasa*-casa nueva, *aya taki*-canción de los muertos, y *wawa pampay*-entierro de los niños). El quinto es el conjunto de **canciones religiosas** para los *apus-wamanis*-Dioses Montañas y para los santos y santas de la Iglesia Católica. El sexto es la **danza colectiva** (*kaswa*, *waylarh* y *pirwa*) que si bien es cierto que hasta 1950 era parte del complejo de producción, en la segunda mitad del siglo XX comienza a convertirse en una danza-espectáculo al margen del calendario agrícola. Finalmente, el séptimo es el **yaravi** con variantes regionales importantes (Ayacucho, Arequipa, y el Triste del norte)².

Antes de la invasión española había instrumentos de viento (*quena*, *pinkullo*, *pinkillo*, flautín, clarín, *pito*, *tarka*, *ziku* (zampoña, flauta de pan) rondador (*antara*, *andara*), *pututo*, ocarina, flauta traversa, *wagra puku* (*wiquchu*, *waka wagra*) y el *lunkur* o *mamaq*. Los instrumentos de percusión eran la *tinya*, el *wankar*, la roncadora (*chiroco*, caja, *pinkillo*), el bombo, el *dindin* y la sonaja. En el proceso de intercambio cultural, los quechuas tomaron de los españoles cuatro instrumentos de cuerda esenciales, el arpa, el violín, la mandolina-bandurria y la guitarra. De esta última derivaron el *charango* como variante americana de la guitarra. Poco a poco, con otros instrumentos adicionales (trompeta, clarinete, tambores, saxo, piano, pampa-piano, melodium, bandoneón concertina, acordeón, rondín-armónica-pifano) se formaron bandas, orquestas, conjuntos, estudiantinas, tríos y dúos constituidos principalmente por personas mestizas, bilingües o monolingües castellano-hablantes³.

Las ocho regiones de la música andina quechua en el Perú corresponden gruesamente a las ocho variaciones dialectales de la lengua quechua que se habla en el Perú (Cerron-Palomino 1988).

Desde el comienzo mismo de la colonia, los quechuas adoptaron como suyos algunos instrumentos y elementos musicales europeos. El arpa y el violín se han convertido en elementos totalmente internos de la matriz musical quechua a lo largo y ancho del país y lo mismo ocurre en áreas indígenas andinas de Ecuador y Bolivia. Con excepción del período en el que se produjo la rebelión del *taki onqoy*, (1565) que propuso una ruptura con los españoles

y un regreso a la fe en las Huacas locales, no es demasiado osado atreverse a decir que los quechuas han tomado del exterior todo lo que les pareció compatible con su matriz de cultura. Los instrumentos de cuerda fueron una extraordinaria novedad. Su gusto y placer estético-musical los condujo a adoptar el arpa y el violín para tocar su propia música. La prohibición—aún insuficientemente conocida—de que los indios toquen la guitarra y, tal vez, la complejidad de este instrumento—agravada en condiciones de clandestinidad—los habrían llevado a crear el *charango* como una variedad local de sólo cinco cuerdas⁴. La apropiación de instrumentos musicales de una cultura diferente para que los músicos toquen su propia música debe ser suficientemente subrayada para abordar los problemas del cambio e intercambio cultural. Nos falta aún reunir los elementos necesarios para que en el futuro—ojalá lo más pronto posible—estemos en condiciones de dejar atrás la metáfora del mestizaje que ha bloqueado durante mucho tiempo la posibilidad de plantear correctamente los problemas del cambio e intercambio cultural.

Si seguimos fielmente la metáfora del mestizaje debemos suponer que del encuentro de una **Cultura A** y de una **Cultura B** surge una **Cultura C**. Las tres deberían reproducirse como culturas autónomas, sin que esta autonomía niegue los estrechos contactos de una con las otras culturas. La categoría de mestizaje fue utilizada desde el comienzo mismo de la conquista: Garcilaso escribió que estaba orgulloso de llamarse “mestizo a boca llena” (1973-III:202), mientras que Guaman Poma veía en los “mestizillos” agentes liquidadores de la cultura quechua. El colapso demográfico resultante no tenía “remedio” (1980:896–7). Ambas percepciones son claramente diferentes y contradictorias.

Si una cultura toma elementos de otra, lo hace a partir de una compatibilidad posible para introducirlos dentro de su propia matriz. ¿Es suficiente la apropiación para que exista la Cultura C, la que resultaría del encuentro de las cultura mamá y papá?. Allí comienzan las dificultades teóricas y es claramente perceptible la limitación de la metáfora del mestizaje. ¿Cómo cambia una cultura? Sus elementos internos siguen un proceso llevado hacia adelante o hacia atrás e influido en ambas direcciones por los elementos y las condiciones externas. Una cultura procesa dentro de sí lo que recibe de otra, transforma lo externo y lo convierte en interno; en otras palabras, la matriz de una cultura se enriquece con lo que toma de otras, pero puede empobrecerse. La apropiación e internalización de elementos exteriores puede conducir también a que otros elementos internos de la cultura que toma algo prestado dejen de tener sentido, entren en crisis, cambien y—finalmente—desaparezcan. Si lo que acabo de decir es sostenible, una cultura C no tiene de dónde aparecer porque del encuentro de la “cultura mamá” y la “cultura papá” no nace una “cultura hija”. Cada cultura se enriquece o se empobrece, sigue su propia suerte a partir de sus recursos internos, en primer lugar, y de los recursos externos, en segundo lugar.

2. La novedad de la música *chicha*.

La **música chicha** es conocida también con otros nombres: “*wayno* moderno”, “cumbia andina”, “cumbia peruana”, “cumbia selvática”, “cumbia folk”, “cumbia *awaynada*”, “tropical andina”, “*chicha* folk”. La palabra *chicha* quiere decir literalmente bebida de maíz o cerveza de maíz. Es posible que el nombre “música *chicha*” provenga de una canción llamada “*La chichera*”, en homenaje a las vendedoras de esa bebida⁵.

El nombre **wayno moderno**⁶ nos ofrece la pista para descubrir las particularidades específicas de la música “Chicha”. El *wayno* es la canción quechua pre-hispánica más extendida en los andes del Perú y Bolivia. El adjetivo “moderno” quiere decir “lo actual”, “lo último”, “lo de moda”. En otro texto, (Montoya 1994) he sostenido la diferencia entre los conceptos “modernización” y “modernidad” que la ideología capitalista presenta como sinónimos para favorecer e imponer su propuesta de cambio cultural. La novedad en la música en los años sesenta se identificó con los instrumentos eléctricos, la percusión y el baile-espectáculo. En la lógica occidental “lo moderno” se opone a “lo tradicional” considerado como viejo, pasado de moda y—por eso—el folklore sería un obstáculo para la “modernidad” considerada como simple “modernización” o expansión de la tecnología capitalista. Dentro de esa lógica, el arpa, el violín, el *charango* y la guitarra serían parte del pasado y el futuro estaría asegurado con la importación de los nuevos instrumentos de la música llamada “moderna”. El deseo de importar no es nuevo; como lo señalé antes, está presente desde el comienzo mismo de la conquista y la colonia. La adopción del arpa y el violín fue el primer gran momento del intercambio cultural en la cultura quechua. Más tarde, ya en el siglo veinte, hacia 1930, los músicos del centro adoptaron el **saxo**; posteriormente, en los cincuenta, el acordeón. El saxo en la música del centro anunciaba ya los nuevos vientos de la música *chicha*, en la medida en que en 1983 el grupo “Los Pacharacos” con el *wayno* “Río del mantaro”, mucho más rápido que todos los *waynos* de antes y ejecutado con el saxo y una guitarra eléctrica, abrieron un período nuevo que alcanzó su punto de mayor difusión 20 años después con “Los Chapis”, uno de los conjuntos chicheros de mayor éxito en el país.

Un conjunto de “música *chicha*” toca una parte de la matriz quechua de música, con tres guitarras eléctricas, un órgano, un string o teclado electrónico y una batería. Los músicos que tocan y cantan siguen el ritmo de la música con sus movimientos gimnásticos y están especialmente uniformados para asegurar un espectáculo en el cual el baile del público es lo fundamental. La música *chicha* es una innovación en el ritmo, para convertir el *wayno* andino enailable. De la lentitud de la música que se toca para cantar versos cuyos constituyen lo central de la canción andina quechua, los primeros chicheros pasaron a la rapidez para bailar, prescindiendo de los versos. Las primeras canciones *chicha* fueron simplemente instrumentales.

La posibilidad de bailar el *wayno* con más rapidez antes de la *chicha* contó por lo menos con tres elementos precursores que abrieron el camino. El pri-

mero fue el de las **bandas** que como conjuntos solamente instrumentales (clarinete, saxo, cornetas, platillos y tambores) fueron las primeras en introducir la **guaracha**, danza caribeña de pareja suelta, que fue ganando adeptos, lentamente, en todos los Andes. El segundo fue la introducción del saxo en el *wayno* de la sierra central a partir de “Los Pacharacos”; el tercero, fue el éxito de la **cumbia colombiana**⁷ en la selva con instrumentos como el timbal, el bongó, la tumba quinto y la conga. La aparición del **bolero cantinero** como una variante limeña del bolero centroamericano—de extraordinario éxito en los años cuarenta y cincuenta—debe ser anotado también como un elemento complementario, en la medida en que algunos de los creadores de la música *chicha* fueron ejecutantes de música criolla y caribeña que formaron parte de los conjuntos que acompañaron a Lucho Barrios y Pedrito Otiniano, dos de los más conocidos cantantes del bolero llamado “cantinero”, en Lima, y “cebollero”, en Santiago de Chile. La balada (canción lenta) conocida también como “Balada Rock” pudo haber tenido también alguna influencia.

El elemento decisivo para la aparición de la *chicha* fue la importación de los instrumentos con los que se toca la música rock. Las tres guitarras eléctricas (primera, segunda y bajo), la percusión, el órgano y el teclado electrónico son tomados de Los Beatles y otros grupos. Es indispensable señalar que se trata de una influencia decisiva en cuanto a los instrumentos, pero probablemente no en lo que respecta a la música⁸. No soy músico ni tengo formación musical, pero por mi experiencia no reconozco el rock en la *chicha*. Lo esencial es que los chicheros **quieren parecerse** a un grupo de rock, quieren ser “modernos” y parecerse a los músicos del modelo occidental dominante. La ausencia de fuentes comunes entre lo andino y el rock explicaría por qué los chicheros tomaron el contenedor y no el contenido.

Los pasos de gimnasia colectiva que el grupo ejecuta mientras canta y toca responden al modelo de los grupos de música salsa y a la directa influencia de la televisión. Los colores muy vivos y marcados, comúnmente llamados “chillones”, predominan en su vestuario, tomado de los uniformes deportivos⁹.

El punto de partida fue tocar “El cóndor pasa”, “La pampa y la puna”, “Valicha”, canciones clásicas de los Andes peruanos, con guitarras eléctricas, sin versos ni cantores. El éxito fue rotundo, porque desde entonces era posible bailar las dos primeras canciones que hasta entonces se tocaban sólo para ser oídas. El nuevo público chichero, formado sobre todo por los migrantes de segunda generación, que viven en las ciudades, tienen los empleos más marginales o son jóvenes subempleados, disfrutó y bailó esa música “moderna”, pero exigió que las canciones tuvieran versos. ¿Qué podían cantar a comienzos de los años sesenta si ninguno de los nuevos músicos había creado una canción? La solución fácil fue tomar del enorme repertorio de *waynos* de todas partes, las canciones más conocidas y cantarlas con el nuevo ritmo bailable que su deseo de ser modernos les exigía. Ese fue un primer período, de pura y simple copia y apropiación ilícitas. *Waynos* como “Adiós pueblo de

Ayacucho” o “Huérfano pajarillo” fueron cantados de otro modo. Esa falta de respeto de la originalidad de la belleza musical y poética ha sido uno de los argumentos esenciales para que muchos se opusieran totalmente a la *chicha* y la consideren como un género menor e insignificante. En un segundo momento, fue indispensable dejar de copiar y asumir el desafío de producir sus propias canciones.

Los principales músicos y cantores *chicha*, son hijos de migrantes andinos, que han crecido en Lima, o en las ciudades grandes del interior, que aprendieron la tradición musical andina por influencia directa de sus padres. Su lengua es el castellano. Ninguna de las 202 canciones *chichas* escogidas por Wilfredo Hurtado tiene versos quechuas¹⁰.

Se trata, por lo tanto, de una propuesta eminentemente urbana, de gente que vive en los barrios populares de Lima—como La Victoria, El Agustino, Piñonate—que conoce muy bien el medio limeño y de otros músicos que tienen la misma experiencia en ciudades como Huancayo, Iquitos, Pucallpa, o Tingo María. Un listado de los nombres de los conjuntos chicheros indica claramente el carácter de esa cultura urbana: “Andaluz”, “Grupo Alegría”, “Beta 5”, “Brigadas Rojas”, “Cielo Gris”, “Constelación”, “Compay Quinto”, “Cuarteto Universal”, “Chacal y sus Estrellas”, “Chacalón y la Nueva Crema”, “Demonios del Mantaro”, “El Grupo Celeste”, “El Super Grupo”, “Grupo Karicia”, “Grupo Naranja”, “Grupo Guinda”, “Grupo Mermelada”, “Grupo Somos”, “Grupo Melodía”, “Grupo Santa Fe”, “Grupo Maravilla”, “Grupo Génesis”, “Grupo Fiesta”, “La Nueva Crema”, “Los Shapis”, “Los Destellos”, “Los Ecos”, “Los Zúngaros”, “Los Yungas”, “Los Titanes”, “Los Ovnis”, “Los Ilusionistas”, “Los Solitarios”, “Los Diablos Rojos”, “Los Ratones”, “Los Felcas”, “Los Tigres”, “Los Inkas”, “Los Hijos del Sol”, “Los Mirlos”, “Los Pakines”, “Los Pacharacos”, “Los Pachas”, “Los Topacios”, “Los Elios”, “Los Guajiros”, “Los Maracaybos”, “Néctar”, “Pintura Roja”, “Sonido 2000”, “Santa Martha”, “Wemblers”, “Andy Brothers”, “Victoria”.

Los grupos son únicamente masculinos. El caso de mujeres como el de Noemí Felícita que canta música *chicha* es excepcional. La canción *chicha* surgió cuando ya existía en Lima un mercado establecido para la música llamada folklórica y se benefició rápidamente de la red establecida en las radios de Lima y en las provincias para la difusión de los discos. Las horas de música *chicha* en diversas emisoras, e incluso un programa en un canal de televisión, revelan el impacto de esta música nueva. Los espectáculos en los **chichódromos**, donde es posible ver a centenares y miles de jóvenes de ambos sexos, bailando la música *chicha*, son muy frecuentes¹¹.

3. Lo nuevo, lo que queda y lo que se pierde

Los compositores de las canciones *chicha* son los cronistas de la vida de una parte de los provincianos en Lima y en otras ciudades. Ellos ofrecen los

elementos para una etnografía inicial de los últimos 20 años de una parte del Perú, que en poco tiempo ha dejado de ser un país rural pues, el 70% de los habitantes vive ahora en ciudades. En sólo cincuenta años la población pasó de 6 a 22 millones, sin que los recursos hayan crecido en la misma proporción. La pobreza es cada vez más grande; crecen la desocupación, el subempleo, la delincuencia y múltiples formas de violencia, sobre todo la violencia política que entre 1980 y 1992 ha producido 25.000 muertos y 4.000 desaparecidos. La pobreza urbana, la falta de trabajo, la condición de vendedor ambulante, de trabajadora doméstica o de habitante de una barriada ("Pueblo joven"), el alcohol, el machismo, la paternidad irresponsable y el elogio de la picardía y la "criollada" para alcanzar objetivos sin cumplir las reglas establecidas, son los elementos nuevos que trae la canción *chicha*.

La canción "El cachuelero" (subocupado que hace pequeños trabajos) cuenta:

Muy temprano
salgo de mi casita
tratando de encontrar
un cachuelito
Y si lo encuentro
trabajo de sol a sol
con solo la ilusión
de llevar algo
a mis hijitos
a mi cholita.
Feliz el que tiene
un trabajo seguro
porque siempre tendrá
un pan para su hogar.
En cambio yo
trabajo como un trapo
y muchas veces
no consigo nada
y me pongo a llorar (Hurtado C. 20).

La canción *chicha* está identificada con los ambulantes:

Ayayayayay
qué triste es vivir
ayayayayay
qué triste es soñar
ambulante soy
vendiendo zapatos
vendiendo comida
vendiendo casacas
mantengo mi hogar
ambulante soy
proletario soy (Hurtado C. 22).

Sobre la empleada doméstica dice la canción *chicha*:

Ella es la chiquilla
que trabaja el día
en la casa

Todas las mañanas
 toca las ventanas
 de mi corazón.
 Ella es Natacha
 linda muchacha
 siete son los días
 sale los domingos
 para ir a amar.
 De sus lindos sueños
 de buscar progreso
 en la gran ciudad
 sólo ha demostrado
 que presume
 y se quiere subir (Hurtado C 24).

Hablan también los maestros (C 25), el bodeguero, (C 23) el periodista, (C 26) el vendedor de periódicos o “pequeño luchador” (C 27), los estudiantes y las colegialas (C 29, 30).

La pobreza es sentida cuando no hay medicinas en los hospitales (C 34), cuando Juan Estera vive sólo y huérfano en el arenal:

Juan Estera, él se llama así
 aquel muchacho de la vecindad
 del pueblo joven y del barrio es
 de zapatillas y de polo usar¹²
 Son el cebiche
 el anticucho, el pan
 la papa
 el choclo
 su mejor amistad
 sin padre sin madre
 sin hermanos ya
 solo el se quedó
 en el arenal (Hurtado C 36).

El elogio y la idealización del pueblo joven aparecen sin ninguna ambigüedad:

Hay hogares modestos
 modestos pero unidos
 donde no existe la envidia
 donde no existe la riqueza
 tan sólo con el sudor
 de su frente
 labran su porvenir.
 Este es mi pueblo joven
 Pueblo joven, pueblo joven
 donde mis hermanos trabajan sin cesar
 Y así es mi humilde casa
 reina paz y felicidad (Hurtado C 95).

En los arenales están “los pobladores de los nuevos tiempos”:

Los llamaron invasores
 les negaron mil favores
 pero al tiempo pobladores

fueron abriendo sus calles
 en la arena de los cerros
 Estos hombres construyeron
 para coronar su obra
 una escuelita de niños
 para que vean muy claro
 al mirar el horizonte (C 96).

Esta presente el recuerdo del “petiso”, el niño anónimo que murió de abandono y de frío en la plaza San Martín de Lima:

Ayer tirado en un rincón
 un niño vi dormir
 en hojas de papel
 después de pronto despertó
 y al verme junto a él
 me dijo tengo sed.
 Su nombre quise saber
 sus padres dónde están?
 Tan niño está sufriendo
 en este mundo
 su vida es sólo llanto
 oscuridad
 Petiso solamente
 es su nombre petiso que en el mundo
 solo está (Hurtado C 37).

La historia de Gregorio es el ejemplo de los niños que trabajan:

Gregorio es la canción
 de la historia de Gregorio
 que viajó de la sierra
 hasta la costa
 en un camión.
 Gregorio tu vida
 en Lima es dura
 Gregorio camina
 tus días con fuerza.
 Al llegar encontró
 la miseria que tenía que sufrir
 los zapatos que tenía que lustrar.
 Entonces tú sabes
 tus manos son fuertes
 Gregorio no te quedes
 comprende tu vida (C 39).

Aparte de la pobreza, de estar subocupado, de vivir lejos—en los arenales—los compositores de canciones *chicha*, hablan de la soledad, de la falta de amistad (C 45, 89) y de las crisis familiares. Creo que es en la canción *chicha* donde se encuentran los únicos versos de la canción peruana sobre el aborto:

Ella era tan linda escolar
 que con mucha fe se entregó a su amor.
 Y en su vientre crecía un niño
 y su enamorado al saber

la dejó.
 Los profesores hablan de la inconciencia
 de la juventud
 y ella perdió la fe a su amado
 Una mala y cruel amiga
 la recomendó a una mujer
 malvada
 y la pobre murió
 ya sin fe
 y en su bolso de cuaderno
 decía 'tu y yo' (C 46).

Un elogio a la **paternidad irresponsable** aparece en la canción "Madre soltera":

Mujer ven un momento
 ocultarte ya no puedo
 mis alas siguen creciendo
 y añoro seguir volando
 Sé que la gente
 picaflor me llamará
 se que también tu llanto pagaré
 pero que te quedas
 madre soltera
 te confieso
 no busqué tu perdición (C 63).

Hay en la selección de Wilfredo Hurtado muchísimas canciones que ensalzan el machismo, el donjuanismo (C 56, 67) que tratan mal a la mujer, y se nota en ellas la influencia del bolero cantinero que tiene en la "mujer traicionera" y en la propuesta de beber licor en las cantinas (receta para hacerle frente a los problemas del amor) dos de sus temas favoritos (C 81). Se encuentra también una canción sobre el divorcio:

Finalmente ya nos divorciamos
 conseguiste lo que anhelabas... (C 118),

y una consagrada a la droga:

Hojitas verdes cautivadoras
 causantes de mi desgracia
 soy prisionero de tu esencia
 al probarte fue mi sentencia/
 primero dan muchas alegrías
 las convierten luego en lamentos
 ingratas hojitas verdes ajusticiadoras.
 Cambiadas de forma y color
 provocarán más que un amor
 y temblará la naturaleza
 por tanta fortaleza.
 Acábense hojitas verdes
 renuncien a sus raíces
 no quiero más tentaciones
 hojitas verdes comprometedoras (C 49)¹³.

No hay una crítica política en las canciones *chicha*. Sólo la constatación del sufrimiento a través de la descripción de la pobreza y la falta de trabajo. En las encuestas realizadas por Hurtado a los compositores y cantantes de música *chicha* llama la atención su declarado apoliticismo y sus simpatías por los partidos de la derecha.

Como puede observarse en los versos de las canciones que acabo de citar, no hay en los compositores de la canción *chicha* un dominio de la lengua castellana. La han aprendido desde niños pero su grado de escolarización es muy bajo. Algunos confiesan a Wilfredo Hurtado que no leen nunca y que sólo ven televisión. No se trata de un castellano pobre como segunda lengua de alguien que tiene el quechua u otra lengua indígena como lengua materna; se trata—sobre todo—de un castellano especial de las capas bajas urbanas de Lima que merece una atención lingüística particular.

¿Qué queda de lo andino en la canción *chicha*? De una lectura atenta de los textos es posible señalar dos elementos:

- (1) una melodía que se transforma para ser más bailable¹⁴;
- (2) un conjunto de temas propios de la canción andina en quechua y en castellano como la emigración, el desarraigo y la orfandad.

¿Qué desaparece? Mucho. Lo más importante puede ser resumido en cinco puntos:

- (1) Desaparecen las síncopas sutiles y las acentuaciones que derivan de la lengua quechua (Vásquez 1988).
- (2) Los temas ligados a la producción agrícola y ganadera, al ciclo vital, a la religión, a exaltar el valor comunal y también el humor.
- (3) La naturaleza.
- (4) La memoria histórica para recordar hechos y figuras del pasado.
- (5) La poesía. La poesía quechua está cargada de ternura. En los versos de las 202 canciones que el libro de Hurtado contiene, la ternura no aparece.

Nada de la memoria-historia andina es tomado en cuenta para describir lo que ocurre en Lima o en otras ciudades con los ambulantes, las domésticas o los subempleados. El carácter urbano de la *chicha* supone la ausencia de la naturaleza. No aparecen los ríos, los cielos, las montañas, los animales, las flores, las plantas, el viento, la lluvia, el granizo, la tempestad, los celajes. No se trata sólo de la ausencia de los elementos de la naturaleza sino esencialmente del abandono de un modo de comunicación afectiva que se sirve de la naturaleza como metáfora para expresar un sentimiento o un estado de ánimo. Nada de esta desaparición llamaría la atención si la *chicha* fuera un fenómeno sólo limeño. Pero su ausencia en la canción *chicha* de ciudades de los Andes y de la selva como Huancayo, Juliaca o Iquitos prueba que se trata de un fenómeno eminentemente urbano. Se entiende mejor lo que acabo de señalar si se toma en cuenta que la noción de comunidad desaparece también. Lo esencial en los temas de la canción *chicha* pasa ser un conjunto de

historias, de problemas y de soluciones individuales. El equilibrio entre lo individual y lo colectivo propio de la cultura quechua, se pierde en beneficio de lo estrictamente individual. Este hecho permite entender por qué no aparecen en los versos de la canción *chicha* elementos de una visión colectiva compartida de la sociedad. Una simple descripción de las condiciones de trabajo o de pobreza no es suficiente para tener una visión crítica de la sociedad y para ofrecer la perspectiva de otra mejor. No obstante lo anterior hay una canción “Somos iguales” que revela un salto cualitativo importante en la lucha por la libertad:

Permítanme decirle
que yo puedo
amar con la furia
que amas tú.
No importa mi raza
ni mi color
tampoco mi barrio
si es pobre o no
si es pobre o no (coro).
Mis padres son buenos
como los tuyos
trabajan y luchan
con gran tesón
me enseñaron siempre
a ser sincero
y eso que son
tan sólo obreros
tan sólo obreros (coro) (C 99).

Los viejos valores católicos de la sumisión y la obediencia, tan fuertemente interiorizados en el mundo andino quechua, desaparecen felizmente. El saber andino quechua agrícola y ganadero y el dominio de la naturaleza y los animales sirven poco o nada para comprar una camisa y venderla a un precio más alto, para ser ayudante de un microbus, o un obrero en una fábrica textil. La memoria colectiva poblada de dioses-montaña y de héroes culturales propios de la cultura quechua y también de héroes de importancia nacional—no solamente andina—tampoco sirve para crear una ciudad en medio del arenal o para vivir sin dificultades de comunicación y seguridad en un barrio popular como El Agustino de Lima. La experiencia de los migrantes de primera y segunda generación en Lima es esencialmente diferente a la experiencia de vivir en los Andes o en la selva.

El aparente mestizaje de la música y la canción *chicha* como hipotética expresión de un encuentro entre las culturas A y B para crear otra C no aparece. Si lo que he presentado de modo tan breve en esta comunicación tiene algo de consistencia, una conclusión prácticamente inevitable es admitir que del encuentro entre lo andino quechua y lo moderno a través de la *chicha*, la cultura quechua se empobrece, porque sencillamente pierde mucho más de lo que gana. Pierde el quechua y la poesía que se deriva del dominio de esa lengua; pierde el valor de la Comunidad y el principio de la reciprocidad que

aquella encierra. Gana nuevos recursos e instrumentos para expresar la música, pero disponer de nuevos instrumentos no es suficiente para crear. El contenedor no puede ser separado del contenido. En última instancia, lo que queda de lo andino quechua en la canción *chicha* es sólo parte de la melodía. Corresponde a los especialistas en música y etno-musicología andina y peruana—entre ellos a Vásquez, Romero, Bolaños, Valencia—constestar a dos preguntas esenciales: ¿Cómo cambia la música andina con la *chicha*? y ¿cuáles son las perspectivas y las consecuencias de ese cambio?

Notas

- 1 Este es el primer estudio etnográfico serio sobre la música *chicha*. Wilfredo Hurtado registró más de novecientas canciones y en el libro presenta una antología de 202 agrupadas en XI rubros (Campo y nostalgia, migración, desarraigo, el trabajo en la ciudad, pobreza, machismo y alcohol, el trabajo, la lucha y el progreso, amor, religión, humor, y política. Presenta además las respuestas de los principales músicos y compositores de la canción *chicha* a una encuesta sociológica muy amplia. He tenido la particular satisfacción de haber guiado la elaboración de ese estudio y es pertinente agregar que Wilfredo Hurtado es también músico y conoce el tema profundamente. Cuando el libro se publique quedarán sin sentido muchas opiniones fáciles dadas por personas que conocen mal y de lejos la canción andina quechua.
- 2 En el cuadro 3 del libro “La sangre de los cerros” (Montoya, R. *et al.* 1987:13) puede encontrarse una información detallada sobre los diferentes tipos de canciones en cada una de las ocho regiones musicales de la canción quechua peruana.
- 3 En el cuadro 4 del libro “La sangre de los cerros” (Montoya, R. *et al.* 1987:15) aparece un listado de instrumentos musicales tocados por los quechuas y por los llamados mestizos.
- 4 La guitarra por su propia sonoridad es más apropiada para espacios sonoros cerrados. El *charango* es más pequeño pero suena más y se presta para espacios abiertos en canciones y danzas de tipo sobre todo colectivo. La guitarrilla que trajeron los españoles tenía cuatro cuerdas y sufrió adaptaciones para convertirse en el Tres cubano, el *charango* de cinco y la guitarra posterior de seis. El Cuatro venezolano conserva las cuatro cuerdas.
- 5 “[El compositor] Baquerizo con ‘Los demonios del Mantaro’ sacó un tema ‘a la chichera, a la chichera, limeña, norteña, huancaina’. Además la gente no sabía cómo pedir el tema cuando tocábamos... y de ahí viene su nombre”. Entrevista con Novoa y Baquerizo, citado por Hurtado (1992, parte primera, aun sin n° de página).
- 6 La expresión “*wayno* moderno” es del músico Berardo Hernández, conocido como “Manzanita”, (Hurtado 1992, parte primera, aun sin n° de página).
- 7 La música Vallenata colombiana tiene mucha aceptación en el Perú: entre las variedades de esta música se encuentran la cumbia, el porro, el paseo vallenato y el merengue. Todas estas variedades son genéricamente conocidas como cumbia. Como sostiene Chalena Vásquez, probablemente el porro influya más que la cumbia en el Perú (Conversación personal).
- 8 El músico Enrique Delgado contó a Hurtado: “A mí me encanta el rock. Justamente el rock ha sido uno de los ingredientes que se aplicó para interpretar la música tropical peruana. Justamente a Fernando Quiroz lo conocí en el grupo rockero los Zany’s y para darle más personalidad, un poco más de estilo, y aprovechando que en esa época estaba de moda el rock...se me vino la idea de incluir partes del rock en lo que hacíamos nosotros, que era la “cumbia peruana” (1992, sección entrevistas, aun sin n° de página). Este es un caso excepcional y habría que demostrar la presencia de la música rock en la *chicha*. Los otros músicos entrevistados hablan de rock pero cuando Hurtado les pidió que mencionaran el nombre de por lo menos una canción, ninguno pudo recordar. Sería interesantísimo que los estudiosos de la música en sí, puedan investigar la presencia del rock en la *chicha*.
- 9 “Chapulín”, el famoso director del conjunto chichero “Los Shapis”, contó que los colores del uniforme de su grupo, reproducían el arco iris, “en homenaje al imperio de los incas” (Hurtado, 1992, sección entrevistas, aun sin n° de página).
- 10 Cuando pregunté a los compositores por alguna canción *chicha* en quechua, me dijeron que conocían una pero no pude encontrarla.

- 11 Los “chichódromos” son lugares donde se baila la canción *chicha*. Son campos de baile improvisados en terrenos cerrados no construidos dentro de la ciudad o en las afueras. La palabra deriva de los “salsódromos”, que son espacios cerrados para oír y bailar música salsa.
- 12 Este es un caso que ilustra muy bien el poco dominio que los compositores chicheros tienen del castellano. Como lo importante para ellos es la melodíaailable, los textos de las canciones son generalmente improvisados, para salir del paso.
- 13 El compositor de esta canción, influido por la ideología de las Naciones Unidas y los gobiernos del Perú, confunde la coca con la cocaína y comete un grave error. Describe los efectos de la cocaína, no de la coca.
- 14 La melodía suena andina por la preponderancia pentatónica. Chalena Vásquez cree que la aceptación de la música afrocolombiana se debe a su pentatonía. (Conversación personal.)

Bibliografía

- Cerron-Palomino, Rodolfo
 1988 *Lingüística quechua*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Degregori, Carlos Iván
 1984 “‘Huayno chicha’ el nuevo rostro de la música peruana”. *Revista Cultura Popular* 13–14 (Revista Latino-americana de educación popular):187–92.
- Garcilaso de la Vega, el Inca
 1973 *Los comentarios reales* [1616]. 3 vol. Lima: Peisa, Biblioteca Peruana.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
 1980 *El primer nueva coronica y buen gobierno*. Edición crítica de John Murra y Rolena Adorno, traducción y análisis textual de Jorge Urioste. 3 vol. México: Siglo XXI, Nuestra América.
- Hurtado Suárez, Wilfredo
 1994 *La chicha peruana, música de los nuevos migrantes*. Lima.
- Lira, Jorge A.
 1953 “*Publlay, fiesta india*”. Perú indígena 5(9) (Instituto Indigenista Peruano, Lima).
- Montoya, Rodrigo
 1984 “Música andina”, entrevista con Rodrigo Montoya. *Cultura Popular* 13–14 (Revista del CELADEC, Lima):180–6.
 1987 *La cultura quechua hoy*. Lima: Hueso Humero ediciones.
 1994 *De la utopía andina al socialismo mágico*. Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- Montoya, Rodrigo; Montoya Luis & Edwin Montoya
 1987 *Urqukunapa yawarnin – La sangre de los cerros* (Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú). Edición bilingüe, en dos volúmenes, de 333 canciones quechuas y 170 partituras. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Cepes.
- Romero, Raúl
 1989 “Música urbana en un contexto campesino: tradición y modernidad (Paccha Junín).” *Revista Antropológica* 7(7) (Universidad Católica, Lima).
- Vásquez Chalena, Vergara Abilio
 1988 *Chayraq, carnaval ayacuchoano*. Ayacucho: Centro de Desarrollo agropecuario.